

# Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:  
H. G. Clouzot

Autor/es:  
Aparicio, José

Citar como:  
Aparicio, J. (2005). H. G. Clouzot. Nosferatu. Revista de cine. (48):162-169.

Documento descargado de:  
<http://hdl.handle.net/10251/41411>

Copyright:  
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



**donostiakultura.com**



## H. G. Clouzot

### *José Aparicio*

*Polemikoa eta eztabaida sortzailea, nazismoarekin ustez kolaboratu izanak bizitza osorako fama txarra ekarri zion Clouzoti eta horrek arrasto ezabaezinak utzi zituen bere lanetako batzuetan. Bere lan gehienetan gizakiari eta garaiko gizarteari buruzko ikuspegi etsia da nagusi eta urte haietan boladan zegoen pesimismo existentsial kutsua ematen die bere narrazio ngariri.*

Poco más de un año había transcurrido desde el estreno de *Le Corbeau* (1943), el segundo largometraje dirigido por H. G. Clouzot cuando, llegada la Liberación, las autoridades francesas encargadas de los procesos de "desnazificación" consideraron que la película contenía elementos de propaganda colaboracionista y se prohibió su exhibición. Clouzot también fue juzgado por esos mismos tribunales. Fue decla-

rado culpable y se le negó el derecho a ejercer su profesión de cineasta. Los motivos para esta decisión fueron los trabajos que el director había desempeñado para la productora alemana Continental, creada por los ocupantes para desarrollar una actividad cinematográfica acorde con la nueva situación política y en la que participaron y trabajaron muchos de los cineastas y profesionales franceses que no habían tomado el camino del exilio.

En cuanto a **Le Corbeau**, su retrato de una sociedad corrompida, malsana, capaz de todas las bajezas y vicios, se juzgó como un instrumento para ensuciar y denigrar la imagen de Francia, muy lejos de otras visiones más idílicas y heroicas que convenían mejor con la mirada optimista e ilusionada del momento. La prohibición fue levantada dos años más tarde. La película pudo ser proyectada nuevamente y Clouzot se reincorporó a su oficio, volviendo a colocarse tras las cámaras para dirigir un nuevo film. El tiempo ha pasado y hace ya muchos años que las cosas están en su sitio: ni Clouzot fue un colaboracionista ni **Le Corbeau** fue una obra que respondiera a los dictados propagandísticos nazis.

El debut de H. G. Clouzot como director se había producido unos años antes, en plena ocupación, cuando, tras una sólida y respetada trayectoria como guionista y como ayudante de dirección y después de dirigir las versiones francesas de varias películas alemanas, realizó su primer largometraje, **El asesino vive en el 21** (*L'Assassin habite au 21*, 1941). Basada en una novela policíaca de S. A. Steeman, con guión del propio realizador, la película resultó una muy apreciable ópera prima y en ella aparecen ya algunas de las marcas de fábrica que serían recurrentes en gran parte de la obra de Clouzot: intrigas criminales como meros pretextos para la descripción de pequeños grupos sociales, mirada sombría y crítica sobre los individuos y sus miserias, pesimismo y desesperanza. Todo ello junto a un rigor en la puesta en escena que alcanzará altas cotas de maestría en

sus obras posteriores, una habilidad especial para la creación de atmósferas opresivas y unos diálogos de brillantez e inteligencia poco comunes.

Aunque en **El asesino vive en el 21** ya apuntan con nitidez la personalidad de Clouzot y su potente y original carácter, será su segunda producción, la citada y polémica **Le Corbeau**, la que va a dar a conocer, ya en toda su madurez y maestría, las características y méritos del mejor Clouzot. Inspirada en un suceso real, las cartas anónimas que un maniaco envía a sus vecinos acusándoles de múltiples vicios y delitos, la película es un corrosivo retrato de los habitantes de una pequeña población. Ninguna miseria escapa a la mirada vitriólica del director. Las hipocresías, las mentiras y las mezquindades de ese colectivo son sacadas a la luz, ocultas hasta entonces bajo la aparente calma de una sociedad en la que nadie es inocente, en la que todos tienen motivos para sospechar y en la que todos pueden ser acusados.

La película tiene una dirección de primera calidad, con una eficacia descriptiva y una justeza narrativa dignas ya de un maestro, puestas al servicio de la gran libertad ideológica de la película, de su osadía moral. La acción de la obra nos introduce en un clima morboso y enfermizo donde imperan el odio y la maldad, un microcosmos en el que los personajes positivos no existen. Una violencia soterrada impregna la narración que desborda sexualidad reprimida y enfermiza y en la que, por primera vez, aparece uno de los *leitmotifs* preferidos por el cineasta: la inexis-

**Le Corbeau**





tencia de límites nítidos entre el bien y el mal, entre las luces y las sombras. Una frialdad implacable impregna el relato del que, no obstante, se desprende una poesía extraña y oscura.

Resulta curioso el recibimiento que tuvo la película. Fue un gran éxito comercial y convirtió a su director en una figura popular, pero su potente contenido crítico no gustó a la prensa clandestina de la Resistencia, que no supo ver la poderosa denuncia de la opresión que, dentro de lo tolerado por la situación política, la obra presentaba. Ya sabemos las consecuencias que esta miopía tuvo para su autor una vez

terminada la barbarie nazi. Lógicamente, tampoco gustó a las autoridades alemanas ni a las de Vichy, que no podían ver con buenos ojos esta sórdida historia de chantajes, amenazas y ambigüedad moral y en la que se reflejaba un clima de miseria, abyección y terror colectivos.

Cuando la cinta volvió a ser exhibida tras los años de prohibición, la valoración crítica varió sustancialmente. Casi unánimemente fue considerada como una de las obras cumbres del cine de la época y esta apreciación, cuando volvemos a ver el film ahora, no ha sido modificada. La película, a pesar de algún exceso en su final, conserva una fuerza y un vigor extraordinarios y hoy aún nos sorprenden su perfección formal y la vigencia de su insólita postura ética.

Aunque en un principio la prohibición para ejercer su oficio era a perpetuidad, gracias a la intervención de importantes e influyentes personajes fuera de toda sospecha el caso fue revisado y Clouzot vio reducido su castigo y pudo reiniciar su actividad como cineasta en 1947. Lo hizo con una pieza mayor dentro de su filmografía: **En legítima defensa** (*Quai des orfèvres*, 1947). En colaboración con Jean Ferry, y como ya hiciera en **El asesino vive en el 21**, adaptó muy libremente la novela de su admirado Steeman. El relato le ofreció el punto de partida argumental (el asesinato de un viejo y libidinoso hombre de negocios), a partir del cual construir un retrato colectivo en el que se reflejan todas las turbulencias morales de una época y una sociedad.

El desarrollo de la historia le permite ofrecernos una mirada casi documental sobre distintos ambientes del París de la posguerra: el mundo del *music-hall*, una casa de vecinos, las dependencias policiales de la brigada criminal situada en el *Quai des orfèvres...* y una sangrante radiografía individual de cada uno de los personajes implicados en la acción. Como antes sucediera en **Le Corbeau**, Clouzot rompe con todas las convenciones de las películas policíacas al uso y nos sorprende con su implacable visión desesperada y pesimista de la sociedad y de los individuos. Aquí no se salva nadie. En una atmósfera sórdida y miserable, los personajes son analizados con una profundidad psicológica admirable, atenta a los más pequeños detalles, donde gestos aparentemente nimios nos proporcionan una muy útil información y dotan de gran complejidad a cada uno de ellos. Son individuos que tienen una existencia fuera de la pantalla y no simples monigotes creados por el autor para que el relato pueda continuar.

Clouzot utiliza una refinada técnica narrativa, heredera del cine realista francés y muy influenciada por el expresionismo alemán, con una puesta en escena de gran precisión, donde la cámara se utiliza como un



En legítima defensa



instrumento para indagar en las zonas más oscuras del alma humana. La película es de una complejidad notable y nuevamente vuelve a hacer acto de presencia la ambigüedad moral del director y su total ausencia de maniqueísmo. Clouzot no cree en los héroes y con el mismo escepticismo y frialdad juzga a los sospechosos del asesinato del viejo *voyeur* que a los integrantes de la brigada policial encargada de resolver el caso. Y con la misma mirada analiza Clouzot a la ambiciosa y vulgar cantante de *music-hall*, de honestidad dudosa y turbia moralidad, que al inspector encargado de las investigaciones, rutinario, desencantado y preocupado tan sólo por terminar su trabajo cuanto antes. La película fue premiada en el Festival de Venecia y supuso la consagración definitiva de Clouzot en el cine francés y europeo de la época. El considerable éxito comercial conseguido le permitió realizar su siguiente obra dos años más tarde.

*Manon Lescaut*, la novela del abate Prévost, tantas veces adaptada al cine, el teatro y la ópera, fue utilizada por Clouzot como punto de partida para llevar a cabo su particular ajuste de cuentas con quienes le habían juzgado y condenado al final de la guerra. **Manon** (1949), de Clouzot, no tiene nada que ver con las adaptaciones al uso de obras literarias. Ninguna fidelidad al original, ningún interés "ilustrador" persigue el cineasta. Traslada la acción del libro de Prévost a los últimos momentos de la ocupación

alemana y al inicio de la Liberación. También cambia el marco geográfico y lleva a sus personajes a Normandía, a París y al desierto en el naciente Estado de Israel. Como siempre en su producción, los avatares del argumento le sirven a Clouzot de pretexto para hacer el retrato psicológico y moral de sus personajes y del contexto social en el que se mueven. Corrupción, miseria, venganza, en un mundo turbio donde todo se compra y donde todo se puede vender. Ese es el clima moral en el que se desenvuelve la pareja protagonista: la joven detenida por haber tenido relaciones con los invasores alemanes y el miembro de la Resistencia que la ayuda a huir y que, locamente enamorado, la acompañará hasta París y será arrastrado por ella en su caída.

La visión de la ciudad recién liberada poco tiene que ver con la que habitualmente nos ha ofrecido el cine y la literatura convencionales. Mercado negro, caza del hombre, prostitución, estraperlo, degradación, asesinato... Los personajes huyen también de París, esta vez en un barco que traslada clandestinamente judíos a Palestina, y allí encontrarán la muerte tras una travesía por el desierto, concluyendo la película con una enloquecida secuencia necrofílica absolutamente insólita para la época.

Con **Manon**, Clouzot abandona en parte su gusto por el barroquismo en la puesta en escena y lo susti-

tuye por una dirección más sobria y poderosamente eficaz. Pero se mantiene fiel a los principios de sus anteriores películas: relativismo moral, comprensión de las conductas corruptas e inmorales, ningún maniqueísmo y una permanente crítica de todo lo que se esconde tras el orden y las apariencias respetables de la sociedad.

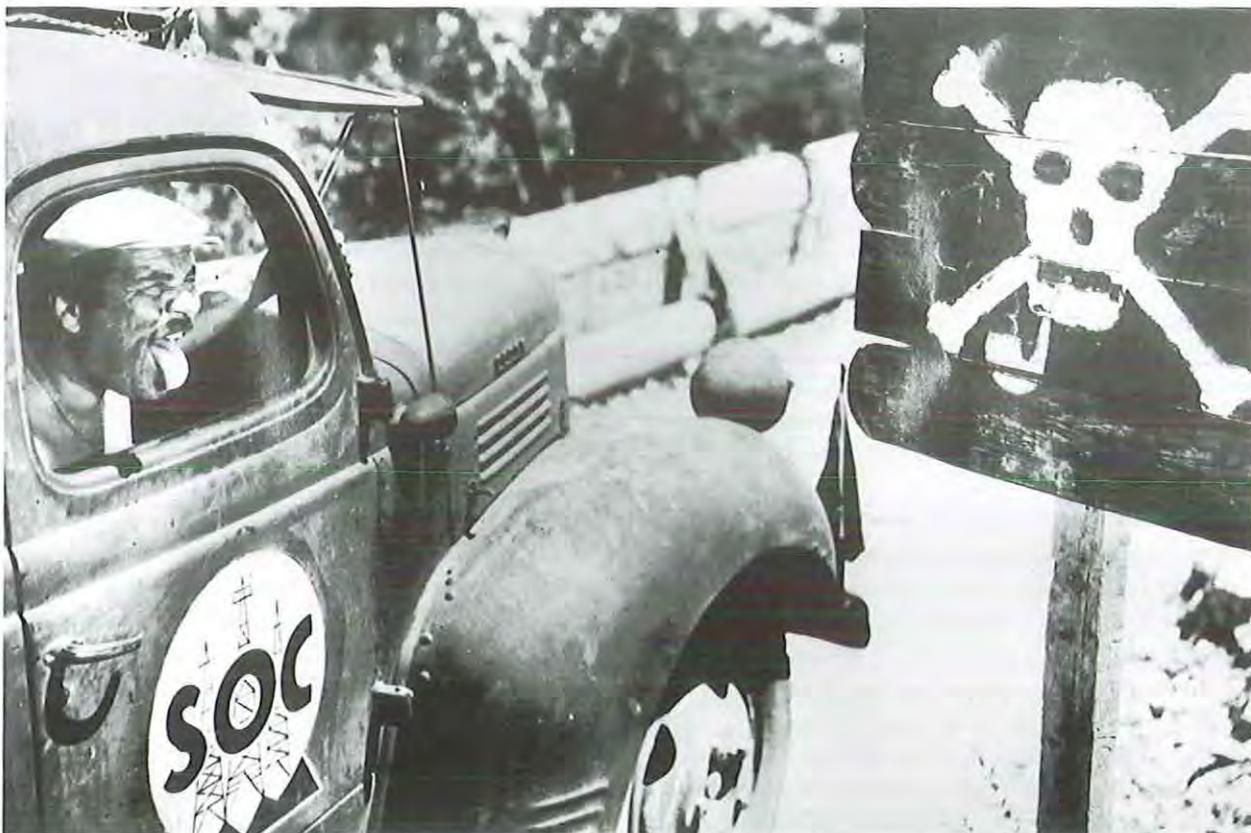
Tras **Manon** firma un pequeño *sketch*, *Le Retour de Jean* (1949), en una película colectiva sobre el regreso a Francia, tras la guerra, de prisioneros y heridos y en el que continúa con su venganza moral sobre los que le juzgaron. Con esta película, Clouzot concluye una etapa de su carrera centrada en la crónica contemporánea de algunos aspectos de su país, crónica negra y desesperanzada, pesimista y ambigua y con la que alcanza prestigio y renombre internacionales.

Una rara y poco conocida comedia hecha por encargo, **Miquette et sa mère** (1949), paréntesis sin interés en su carrera, dará paso a un nuevo período en el que realizará sus obras más importantes, las que le aportaron mayor éxito y reconocimiento, y que se inicia con la que tal vez sea, junto a **Le Corbeau**, su obra maestra y, sin ninguna duda, su obra más renombrada: **El salario del miedo** (*Le Salaire de la peur*, 1953).

La película está formada por dos partes bien diferenciadas. La primera es una larga exposición en la que vemos el lento transcurrir de la vida en un mísero y

perdido pueblo de un lugar no definido de Sudamérica. Un grupo de aventureros y vagabundos de diferentes pelaje y nacionalidad ha ido cayendo en esa especie de prisión de la que no pueden escapar. No hay dinero, no hay trabajo y apenas hay comunicación con el resto del mundo. Allí ven pasar los días, esperando algún acontecimiento que nunca llega y que los rescate de esa muerte en vida. El incendio de un pozo de petróleo, que una compañía extranjera tiene a varios cientos de kilómetros del pueblo, va a proporcionar una importante suma de dinero y con ella una posible salida a algunos de los personajes: los que estén dispuestos a llevar una carga de nitroglicerina, necesaria para apagar el incendio, a través de unas carreteras pésimas y en condiciones de extremo peligro ante el riesgo de explosión de la carga. A partir de ese momento, el film narra el viaje de los dos camiones que transportan la nitroglicerina y de los cuatro conductores que han aceptado el encargo. No hay salvación para ninguno de ellos, cuando la película finaliza han muerto los cuatro.

Por primera vez en su cine, Clouzot huye de los ambientes cerrados y negros de sus anteriores producciones. Aquí todo son exteriores, espacios abiertos, luz y calor. Pero nunca como hasta ahora había sido su cine tan desesperado ni su reflexión sobre el hombre tan amarga. La película está impregnada del existencialismo tan en boga en la época de su realización y vemos en sus personajes rasgos que remiten a Camus, a Sartre. Son individuos destruidos por la inutilidad y el vacío de vivir, sin anclaje ni futuro y



El salario del miedo

minados por la imposibilidad de creer en una liberación que nunca va a llegar. En la segunda parte, Clouzot despliega todo su genio y crea una electrizante tensión narrativa que mantiene en vilo al espectador, con momentos de una frialdad y violencia difícilmente soportables. Recordemos la desnudez y crueldad con que nos es mostrado el accidente que provoca la muerte del personaje interpretado por Charles Vanel. Pocas veces el cine nos ha ofrecido una secuencia tan escalofriante.

Dirigida con un absoluto dominio del lenguaje y con una eficacia prodigiosa, nos comunica de forma ejemplar la tremenda tragedia narrada. Unas interpretaciones formidables y una fotografía meticulosa, de

la intriga, pero con **Las diabólicas**, donde volvió a utilizar un argumento criminal, da una vuelta de tuerca más y se aproxima decididamente al mundo del terror. Inspirada en una novela del tándem Boileau-Narcejac, la película cuenta la conspiración y el supuesto asesinato del director de un colegio a manos de su mujer y de su amante, aliadas y cómplices para la ocasión. Con un guión lleno de sorpresas y golpes de efecto, **Las diabólicas** ha sido comparada a ciertas obras de Hitchcock. Contada con un nervio y con un sentido de la progresión dramática sin fisuras, con una brillantez difícilmente superable, nos habla, más allá de la trama argumental y de su desenlace, del sórdido ambiente del colegio donde viven los protagonistas y de las vidriosas relaciones



Las diabólicas

naturalismo depurado, completan el gran logro de la película. **El salario del miedo** es una película magistral que tuvo un extraordinario éxito popular, a la que la crítica alabó unánimemente y que supuso la consagración internacional de Clouzot. Su siguiente película, **Las diabólicas** (*Les Diaboliques*, 1954), de muy diferentes ambiciones y alcance, fue un nuevo y clamoroso éxito y ratificó la situación privilegiada de Clouzot en el universo cinematográfico francés de la época.

Clouzot ya había demostrado en sus anteriores películas ser un consumado maestro del suspense y de

existentes entre ellos. El Clouzot obsesionado por los aspectos más turbios de la psicología humana vuelve a campar a sus anchas. Pero esta vez en una película llena de trampas, donde no se escatiman los trucos para conseguir mantener al espectador en permanente sobresalto. Si en **Le Corbeau**, **En legítima defensa** o **Manon** ya había demostrado Clouzot su gusto por los contrastes extremos y por los claroscuros intensos, con **Las diabólicas** entramos de lleno en el gran guiñol, casi en la atracción de feria. Lo que no impide que nos encontremos ante la obra de un gran cineasta y que la película esté atravesada por un ácido y esperpéntico sentido del humor que apor-



ta una dimensión inesperada al tratamiento que el director hace de algunas situaciones y de algunas características de los protagonistas: el sadismo del director del colegio, las relaciones existentes entre las dos profesoras... Tras su entramado de película de intriga, de film de terror y suspense, hoy podemos ver **Las diabólicas** como una gran broma, irónica, espléndida y apasionante, como no podía ser menos tratándose de la obra de un autor tan complejo, tan lúcido y tan inteligente.

Tras este apabullante *tour de force*, de gran éxito y repercusión, cuyos ecos todavía se recuerdan (y que algún *remake* ha intentado en vano reproducir), Clouzot dio un giro inesperado a su carrera y realizó su film más insólito, más inesperado y con el que abrió una nueva y sorprendente manera de encarar las relaciones entre el cine y la pintura. **El misterio Picasso** (*Le Mystère Picasso*, 1955) nació como una idea para un cortometraje y acabó siendo una película de algo más de una hora de duración. Realizada gracias a la amistad que unía al pintor y al director, la cinta está en las antípodas del *film sur l'art* tradi-

cional. La gran novedad del film es que no "trata" de Picasso, ni de su pintura. Tan sólo le hace pintar y deja que el espectador asista a ese milagro creativo. Para realizar esta película se utilizaron unas novedosas tintas que permitían a la cámara, situada detrás de la tela, captar el proceso de creación de Picasso. Le vemos extraer un cuadro de la nada, con una inventiva y una espontaneidad que nos dejan boquiabiertos. Le vemos improvisar, jugar, divertirse, modificar, borrar, destruir, volver a empezar. Todo ello en directo, delante de nosotros, testigos privilegiados, sin intermediarios.

¿Cuáles son los méritos del director, su aportación? El mayor de ellos fue el de saber que nada nos interesaba más que ver cómo trabajaba el pintor. Ese es el gran espectáculo, el "misterio" al que la película nos invita. Cualquier otra cosa hubiera sido un estorbo. La película tuvo un gran éxito crítico. Fue el triunfo del prestigio. Clouzot por una vez dejaba de escandalizar, de amargar la vida a los bienpensantes. Ahora entraba en el mundo del Arte de la mano del pintor más importante del siglo. Pero no tuvo éxito

comercial. Era demasiado nuevo, demasiado insólito. Los críticos sí se rindieron. Artículos, análisis, alabanzas sin fin. Durante muchos años la película ha sido el paradigma del documental de arte. Hoy, tal vez pensemos que su valor cinematográfico ha sido valorado en exceso, pero no así su importancia como documento. Poder ver a Picasso en acción, en pleno proceso creativo, es un regalo inestimable. Solamente por ello, gracias le sean dadas a Clouzot que lo hizo posible.

Los tiempos estaban cambiando. Una oleada de jóvenes críticos, muy inteligentes y brillantes, revolucionarios e incendiarios, estaba cambiando el modo de mirar el cine y, con él, el gusto de amplios sectores del público. Todo el cine anterior estaba bajo sospecha. Los grandes maestros que habían edificado el cine clásico francés estaban siendo revisados y la mayoría de ellos desguazados. La figura de Clouzot empezó a tambalearse. Su obra, siempre escandalosa y provocadora, había sido denostada por los sectores más conservadores de la crítica y de la sociedad, a quienes las películas de Clouzot molestaban por su inmoralidad, por su desvergüenza y por su crítica feroz de los valores más tradicionales. A esos ataques ahora se unían los que, desde las páginas de *Cahiers du cinéma* y otras publicaciones, lanzaban aquellos jóvenes iconoclastas que estaban ya gestando la que sería una tremenda revolución y que dictaminaron que el cine de Clouzot, como el de la práctica totalidad de los cineastas anteriores, era falso, caduco y sólo merecía un certificado de defunción.

La siguiente película de Clouzot supone el inicio de su decadencia, el primer peldaño en la cuesta abajo. **Los espías** (*Les Espions*, 1957) es una película que no se parece a ninguna otra de su autor. Una trama enrevesada: una galería de extravagantes personajes invade la ruinosa clínica psiquiátrica en la que se esconde un agente secreto. El director de la clínica, que ha aceptado acoger al incómodo huésped tan sólo por el dinero que le reporta el encargo, no comprende lo que está ocurriendo. Horrorizado ante las intrigas, crímenes y ajustes de cuentas que empiezan a sucederse inmediatamente, intenta en vano acabar con el estado de cosas creado, pero, sin comprender nada, acaba participando de la absurda y enloquecida situación desencadenada.

La película tuvo una tibia acogida. No funcionó en la taquilla. Era demasiado nueva, desconcertante y embrollada. La crítica, con alguna excepción, se cebó con ella. El entonces joven Truffaut no dejó títere con cabeza y como él la mayoría de los críticos influyentes del momento. La película fue, en todo caso, considerada una obra menor y un tanto incomprendible dentro de la filmografía de Clouzot. Sin embargo, al verla ahora, casi cincuenta años después

de la fecha de su realización, no parece merecer un rechazo tan rotundo. Ya en su momento se habló de la influencia de Kafka en el film, de su reflexión sobre el absurdo, pero hoy podemos también apreciar su gran ambición y su modernidad. Obra inclasificable en su insólita mezcla de géneros muy diferentes: película de espías, farsa y tragedia. Confusa e irritante a veces, pretenciosa casi siempre, pero impregnada de un fino sentido del humor, se adelantó a su tiempo al plantearse cuestiones que hoy nos parecen dolorosamente actuales: el absurdo ha invadido el mundo; el hombre, perplejo, constata que no es más que un objeto; nos preguntamos con angustia quién es quién y quién es la máscara; no sabemos distinguir con nitidez lo real de lo aparente...

Tres años más tarde, cuando ya se habían realizado algunas de las más importantes piezas fundacionales de la *Nouvelle Vague*, Clouzot realizó **La verdad** (*La Verité*, 1960). En sus películas, Clouzot había contado siempre con la colaboración de grandes actores del cine francés (Fresnay, Jouvet, Vanel, Montand, Aubry, Signoret...), de los que había obtenido interpretaciones generalmente extraordinarias. En **La verdad** contó como protagonista con la máxima *vedette* del cine francés, la formidable Brigitte Bardot. Pero Clouzot había ofrecido lo mejor de sí mismo en sus obras anteriores y el cine, en 1960, era ya otra cosa. Salvo una correcta dirección (faltaría más en un autor como Clouzot) y algunas anécdotas relacionadas con el rodaje, **La verdad** no añade nada reseñable a su filmografía.

Tras algunos proyectos no terminados (entre ellos uno con un guión prometedor, "L'Enfer", interrumpido después de cinco accidentadas semanas de rodaje), y tras la filmación de varios conciertos dirigidos por Karajan, la carrera de Clouzot termina con **La Prisonnière** (1968), canto del cisne poco conocido y poco apreciado. Es el mediocre epílogo a la obra no muy extensa de un cineasta de genio, admirado con pasión, atacado con furia, alabado y criticado con el mismo ardor, pero de fuerte e inconfundible personalidad y que, al margen de las circunstancias históricas que le tocaron en suerte, tiene un interés extraordinario. Una filmografía que ha aportado al cine mundial un puñado de películas formidables, algunas de ellas absolutamente magistrales, y sobre las que el paso del tiempo ha ejercido un efecto de revalorización que las sitúa por encima de modas y de venalidades críticas.